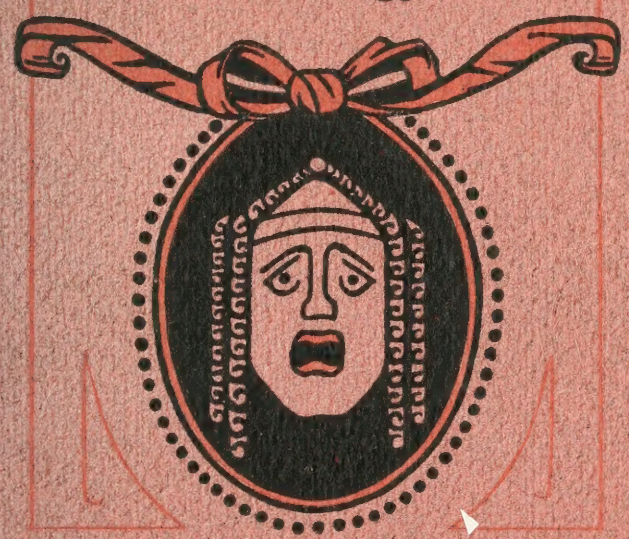


Kuchler, Kurt
Hamburgische Schauspielerportrats





Kurt Küchler



Hamburgische Schauspieler-Porträts



Hamburgische Schauspielerporträts



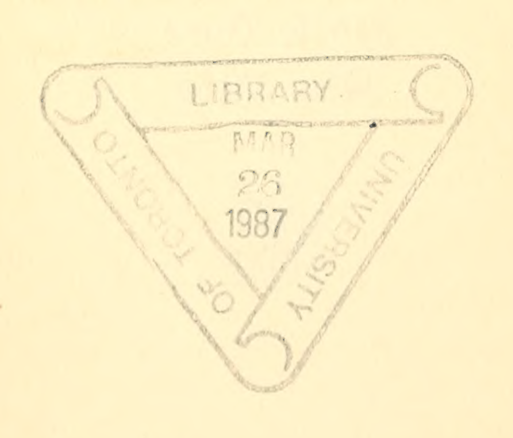
Kurt Küchler

Hamburgische Schauspielerporträts

Max Montor
Robert Nhil
Adele Doré
Alex Otto



1910
Druck und Verlag: Chr. Adolff, Altona-Ottensen



Schauspielen heißt doch am Ende nur: rasch leben, unendlich rasch! Einen Schauspieler rezensieren, heißt also den Lebensprozeß eines Menschen rezensieren.

Hebbel 1850.





Von der Kunst des ... Schauspielers ...

Einer Sphinx gleich lauert vor dem Eingang aller Diskussion über schauspielerische Dinge die tausendmal gestellte und tausendmal beantwortete, Zwietracht zwischen Schauspieler und Kritiker säende Frage nach dem tiefsten Wesen der Kunst des Schauspielers, nach dem Geheimnis der Erzeugung künstlerischen Lebens durch die Hergabe des menschlichen Körpers und seiner seelischen Kräfte.

Die Frage ist leicht gestellt:

Darf man von einer Schauspielkunst, oder besser, von einer Schauspielerkunst sprechen im Sinne eines künstlerischen, d. h. neuschöpferischen Prozesses? Was ist Kunst beim Schauspieler und was ist Technik? Wo liegen bei ihm die Grenzen zwischen der schöpferischen, produktiven Intuition und der lediglich verstandesmäßigen, berechnenden Reproduktion vorgezeichneter Gestalten und Meinungen? Was ist lernbar in der Kunst der Menschendarstellung und wo sind in ihr die unlernbaren und unlehrbaren Imponderabilien, die geheimsten Urgründe des Talents

und des Genies? Das sind Fragen, die man nicht ohne weiteres lösen kann, indem man darauf hinweist, die Tätigkeit des Schauspielers sei deshalb Kunst, weil ihr Mittel das höchste aller Mittel sei: der menschliche Körper selbst.

Heinrich Laube, der virtuoseste aller Dramaturgen, dessen Verdienste um die Natürlichkeit der schauspielerischen Technik unbestreitbar sind, der aber gleichwohl von vielen Theatermännern noch heute überschätzt wird, sagt einmal kategorisch: „Der Schauspieler ist Künstler und kann verlangen, daß seine Leistung wie die des Dichters, Malers und Bildhauers angesehen werde.“ So unsagbar einfach liegt die Sache denn doch nicht. Wo sollen wir denn überhaupt die Leistung des Schauspielers fassen, wenn wir ihren künstlerischen Wert messen und in das lebendige Wort kleiden wollen? Das Resultat jedes schauspielerischen Prozesses ist doch ein durchaus immaterielles. Der zurechtgemachte sichtbare Körper und alle mit den Sinnen wahrnehmbaren Äußerungen seiner Organe sind doch nur Hülle für das, was hinter den wahrnehmbaren Dingen steht, nur Medium, von dem aus die unsichtbaren und undeutbaren Strahlen des Geistes und des Gefühls auf den Hörer und Zuschauer hinüberfließen. Dieses Medium ändert sich in seiner Form von Augenblick zu Augenblick der schauspielerischen Leistung — wie können wir dieses blitzartige Werden und Vergehen tausenderlei verschiedenartiger Erscheinungsformen, von Körper und Psyche in spielerischer Leidenschaft erzeugt, fest-

halten zur Erforschung des tiefsten Grundes, aus dem sie geboren wurden? Im Werke des Dichters, des Malers und Bildhauers greifen wir die sichtbar gewordenen Schwingungen einer schaffenden Künstlerseele mit dauernder Unmittelbarkeit; ein Weg ist uns hier bereitet, auf dem wir mühelos auch zur Erkenntnis der Seele des Kunstwerkes gelangen können. Wie aber sollen wir aus den tausend flüchtigen Erscheinungen der schauspielerischen Leistung unseren Sinnen die Seele dieser Kunst fühlbar machen?

Zum Schauspieler gehört:

Ein feingebildeter, feinfühliger und beweglicher Verstand, der bis auf den Grund feinster Probleme seelischen und gedanklichen Lebens hinabzutauchen vermag; die Fähigkeit, die eigene Individualität mit der des Darstellenden harmonisch zu verknüpfen, sodaß aus dem Dualismus zweier Seelen eine neue Einheit entsteht; ein in bewußter Kultur geschulter Körper, der mit all seinen Organen, Gesicht, Augen, Händen, Stimme, allen seelischen und unsinnlichen Vorgängen, allem Gefühlten und Gedachten sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck zu geben vermag, dem also alle Ausdrucksformen lebendigen Lebens vertraut und geläufig sind wie dem Dichter der Quell der Worte.

Jedoch — mit dieser Aufzählung von Eigenschaften, die zum guten Schauspieler gehören, ist für

die Erklärung des tiefsten Wesens der Kunst der Menschendarstellung so gut wie nichts gewonnen. Wir müssen andere Wege wandern.

Voraussetzung für die Leistung des Schauspielers ist das Drama, das Werk des Dichters. Dieses Werk verlangt kategorisch nach seiner notwendigen Ergänzung und Vollendung durch die Bühne. Es bleibt wesenlos und innerhalb der engen Grenzen unserer inneren Vorstellung ohne rechtes Leben, wenn das Theater sich ihm versagt. Es vollendet sich erst zum runden, geschlossenen Kunstwerk, wenn es durch die Aktion des Schauspielers aus der inneren Vorstellbarkeit in die äußere, sinnfällige Bühnenwirklichkeit umgesetzt wird. Der Schauspieler leistet also hier bereits positive, produktive Arbeit, er fügt dem Werk des Dichters etwas hinzu, was vordem nicht vorhanden war. Es fragt sich nur, ob man diese Leistung eine produktive im künstlerischen Sinne nennen darf.

Man darf überdies nicht vergessen, daß die darstellerische Vollendung und Ergänzung eines Dichtwerkes auf der Bühne durch eine ganze Reihe von Einzelfaktoren besorgt wird, unter denen der Schauspieler nur einen, freilich wichtigsten Teil ausmacht. Auch die vom Schauspieler völlig unabhängige äußere, rein technische Inszene gehört zur notwendigen Ergänzung eines dramatischen Dichtwerkes, ganz abgesehen von der geistigen und physischen, nach künstlerischen Gesichtspunkten wirkenden Arbeit, die der Regisseur zu leisten hat, der geistige und ästhetische Vormund des gesamten technischen und psychischen

Ergänzungsprozesses. Und schließlich nehmen auch — lächelt nur — der Theaterschneider und der Theaterfriseur einen, wenn auch nur geringen, so doch nicht zu unterschätzenden Teil der Arbeit, die zur Bühnenvollendung eines Dichtwerkes notwendig ist, für sich in Anspruch. Die Tätigkeit des Schauspielers liefert also in jedem Falle nur einen bestimmt begrenzten Beitrag zur Gestaltung des aus den Kräften Dichtung und Darstellung sich ergebenden Gesamtkunstwerkes, nicht aber, daran haben wir vorläufig festzuhalten, ein rundes, abgeschlossenes, in sich organisches Kunstwerk selbst.

Wo beginnt nun innerhalb der Tätigkeit des Schauspielers sein künstlerisch-produktives Schaffen und wo hört es auf? Julius Bab meint (in seinem Buch ‚Kritik der Bühne', Berlin 1908), des Schauspielers Schaffen beginne in dem Augenblick, wo er den von der Dichtungsgestalt empfangenen Eindruck durch seinen Körper zu formen suche, genau wie der Dichter erst dann zu schaffen beginne, wenn er anfange, seine allgemeinen Gedankenempfindungen in Worte zu zwingen. Dieser Vergleich bringt uns keinen Schritt näher an das eigentliche Problem heran, denn er geht lediglich auf die technische, auf die formale Gestaltung des Kunstwerkes. Er konstatiert nicht mehr und nicht weniger als das aller Schauspielerkunst zugrunde liegende Faktum, das William Wauer, der mit als erster in geistvoller Weise über die Prinzipien der Formgebung auf dem Theater gesprochen hat, sehr anschaulich kennzeichnet

als die Umsetzung des Dramas aus der logischen, indirekt wirkenden Form des Dichters in die optisch-akustische, direkt wirkende Form des Schauspielers, eine Umsetzung, die durch rein technische Mittel zuwege gebracht werden kann. Sobald wir aber den Begriff des Schaffens ins Künstlerisch-Produktive erweitern, das sekundäre formgebende Schaffen durch das primäre schöpferische ersetzen, verliert der Vergleich nach beiden Seiten hin seine Schlagkraft. Denn der von wirklich schöpferischer Glut erfüllte Dichter hat, hundert Selbstzeugnisse habens bewiesen, den eigentlichen Prozeß des Schaffens längst beendet, wenn er sich seiner Gedanken- und Gefühlsempfindungen so bewußt geworden ist, daß er daran gehen kann, ihnen durch das sichtbare Wort sinnfällige Form zu geben. Dieses Sichtbarmachen des Resultats eines inneren Schaffensprozesses hat nur noch technischen Wert, es ist keine Frage der Kunst mehr, sondern eine Frage der Kultur, keine Frage des Genies, sondern eine des Talents, der Befähigung. Wer nachgefühlten Stimmungen und angelesenen Gedanken einen glänzenden, von feinster Sprachkultur zeugenden Ausdruck zu geben vermag, ist noch lange kein Künstler. Und andererseits erzeugt nicht selten ein aufs Tragische gerichteter Wille des Schicksals Genies, denen bei aller gewaltigen inneren Schöpferkraft das Talent, diesem inneren Schaffen äußeren Ausdruck zu geben, völlig abgeht.

Mit dem Schaffensprozeß beim Dichter ist also das Schaffen des Schauspielers zunächst kaum ver-

gleichbar. Er schafft von ganz anderen Voraussetzungen aus. Er ist der Hauptsache nach Ausdrucks- oder Formkünstler, während der Dichter Schöpfer und Formgeber zugleich ist. Die Meisterschaft des Dichters hat ihren Gipfel in der stärksten Intensität innerer künstlerischer Zeugungskraft, die Meisterschaft des Schauspielers findet ihre Höhe in einer bis zum äußersten gesteigerten, von feinster Kultur getragenen körperlichen Ausdrucksfähigkeit.

Diese ausgeprägte Ausdrucksfähigkeit muß die Grundlage jedes Schauspielertums bilden und ist das Wesentliche der schauspielerischen Begabung. Geist und Gemüt geben in ihren individuell verschiedenen Abstufungen dem Schauspieler Persönlichkeit und Physiognomie und dem schauspielerischen Ausdruck das Maß seiner Verinnerlichung und Beseelung.

Die Charakterisierung bestimmter Schauspieler-Individualitäten gibt Gelegenheit zur Erweiterung und Vertiefung dieser Voraussetzungen für das Werk des Schauspielers. Die vier Menschendarsteller, von denen hier gesprochen werden soll, sind Mitglieder des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg. Jeder von ihnen schien mir in seiner Wesensart einen besonderen, stark ausgeprägten Schauspielertyp vorzustellen und zwar in einer Weise, daß mir die Betrachtung dieser vier Darsteller, die ein glücklicher Zufall an einer Kunststätte vereinigte, im Zusammenhang ein ziemlich geschlossenes Bild vom Wesen aller Schauspielerkunst ergab.

Der Intellekt-Schauspieler Max Montor

Die ersten Anfänge des dramatischen Kunstwerkes liegen in den unsinnlichen, aus geheimsten, geheimnisvollen Quellen rauschenden Gefühls- und Gedankenempfindungen des Dichters. Zwei Kräftegruppen vereinigen sich zur Gestaltung, zur Sichtbarmachung, zur Formgebung dieser inneren, primären Empfindungen. Den Kräften des Dichters ist die Wortgestaltung vorbehalten, den Kräften des Schauspielers gehört die Körpergestaltung, die optisch-akustische Gestaltung im Raum.

Die Arbeit am Aufbau des schauspielerischen Raumkunstwerkes beginnt, sofern der Schauspieler diese Aufgabe nicht völlig dem Regisseur überläßt, mit dem geistigen Eindringen in das Werk des Dichters, mit dem inneren Erfassen der vom Dichter geschaffenen Gestalten.

Dieser Akt des Nachschaffens, der sich ganz verstandesmäßig vollziehen oder völlig auf rein gefühlsmäßiger Nachempfindung beruhen kann, ist selbstverständlich, wie alle psychischen Vorgänge, indivi-

duellen Unterschiedlichkeiten unterworfen, weshalb jeder Schauspieler gern und häufig von seiner persönlichen Auffassung spricht. Da indessen bei einem Kunstwerk von einer absoluten, einheitlichen Auffassung niemals die Rede sein kann, so erwirbt sich der Schauspieler mit einer solchen „persönlichen Auffassung“ kein Verdienst, das ihm besonders hoch anzurechnen ist. Mit der geistigen Erfassung der Gestalten des Dichters ist der rein psychische Prozeß beim Schauspieler so gut wie beendet, und der technische Akt der Verkörperung, der Formgebung, kann beginnen, nach Maßgabe der Befähigung des Schauspielers, seinen Empfindungen optischen und akustischen Ausdruck zu geben.

Bei neunhundertundfünfzig von tausend Schauspielern vollzieht sich der Darstellungsprozeß auf diese im Grunde recht einfache Weise: Inneres Begreifen der Dichtergestalten und Formgebung, Inkarnation des geistig Erschauten oder Erfühlten. Die notwendigen Voraussetzungen dieses Darstellungsprozesses — ein heller Verstand und ein geschultes Organ, Feinfühligkeit der inneren Sinne und ein den Impulsen des schauspielerischen Willens unbedingt untertaner Körper — sind im wesentlichen technischer, nicht künstlerischer Natur. Höchste Kultur des Geistes und höchste Kultur des Körpers können den großen Schauspieler schaffen, ohne daß man bei ihm nach den Tiefen eigenen, intuitiven, produktivkünstlerischen Schaffens zu forschen braucht. Denn die höchste schauspielerische Kultur, d. h. die höchst ent-

wickelte Fähigkeit, allem Denken und Fühlen Form zu geben durch die Mittel des eigenen Körpers, gibt die Gewähr für die vollkommenste und reinste, den Absichten des Dichters durchaus entsprechende Ergänzung des Dichtwerkes. Sie verbindet den Schauspieler mit dem Dichter zu einer Einheit, deren Ziel das Gesamtkunstwerk ist, das den Dichter als Schöpfer und den Schauspieler als Vollender hat.

Einen solchen Gipfel schauspielerischer Kultur bedeutet die französische Schauspielerin Suzanne Desprès, den Hamburgern von ihren Gastspielen im Thaliatheater (Februar 1907) her bekannt. Die schauspielerische Aktion war für diese Darstellerin ein restloser Ausgleichsprozeß zwischen ihrer Persönlichkeit und den Gestalten des Dichters. Sie tauchte mit dem vollen, großen Maß ihrer psychischen Anschmiegungsfähigkeit, ihres spürsinnigen Intellekts und ihres außerordentlich reich ausgebildeten, geheimsten Regungen nachgehenden Empfindens völlig in das Werk des Dichters hinein, sie ent-individualisierte sich und tauchte wieder auf, ganz als Geschöpf des Dichters, das sich, scheinbar willenlos, von ihm durch alle seelischen Erregungen und körperlichen Handlungen hindurchführen ließ. Und es entstanden auf diese Weise wundervolle Gesamtkunstwerke, in denen schauspielerische und dichterische Kräfte sich auf das ergreifendste vereinten und ineinander verschmolzen.

So kam uns die Suzanne Desprès. Ihre Art wird sich jedem Dichterwollen fügen. Ihre Darstellungsmöglichkeiten werden ungemessen sein, so lange das



Max Montor als Shylock



Schaffen des Dichters ihr neue Darstellungsmöglichkeiten bietet. Sie wird sich nie ausschöpfen, so lange die dramatische Dichtkunst sich nicht ausschöpft.

Eine schauspielerische Kultur von gleicher Intensität lebt in Hamburg, lebt in Max Montor. Nur gewaltiger, männlicher, eindringlicher, betäubender, monumentaler. Die Deprès spielt Frauenseelen. Montor gestaltet Männercharaktere.

Während aber die Suzanne Deprès alles das, was ihrem Intellekt unerreichbar ist, durch weiblichen Spürsinn, weiblich-ahnungsvolle Einfühlungskraft sich zu eigen macht, ist Max Montor ganz Intellekt, ganz Logiker. Aus jeder seiner „Rollen", den kleinsten wie den größten, spüren wir den scharfen, brennenden Verstand, der wie mit Seziermessern aus dem Dichtwerk das Geistige herausschneidet und sich geläufig macht. Wir spüren, wie er sein eigenes, nicht unleidenschaftliches Temperament mit achtunggebietender Selbstverleugnung fesselt, wie er seine Brust dem fremden Dichtertemperament öffnet und sich ihm willig, wie ein gezähmter Riese, gefügig macht. So wird diesem Schauspieler jede Dichtergestalt zum geistigen Besitz und jede Dichtergestalt besitzt ihn und diese gegenseitige Beherrschung schafft dem Schauspieler jene Überlegenheit über das Dichterwort, aus der heraus er mühelos, dem Willen des Dichters, mit dem er sich identifiziert hat, treu und beharrlich folgend, das Werk der Formgebung mit souveränen Mitteln beginnt.

Für die rein schauspielerische Umwandlung des Geistigen ins Materielle bringt Max Montor unerschöpfliche Kräfte mit. Sein Spiel ist eine eindeutige, klare Symbolisierung aller inneren Vorgänge. Seine Gestalten sind plastisch und zugleich transparent, weil sein ausgeprägter Sinn für das Charakteristische, dem jeder Hang zu spitzfindiger, psychologischer Tüftelei fremd ist, das innerste Wesen jeder Dichtergestalt schon in den Anfängen der Darstellung blitzartig zu erhellen weiß. Seine Gestalten wirken suggestiv und reißen mit fort, weil er mit eingeborenem Sinn für das Dramatische, der von theatralischem Raffinement nichts weiß, uns stets ihre innersten Entwicklungslinien aufweist. So gibt er Darstellungswerke von klarer, unverrückbarer Struktur, an der nicht zu deuteln und nicht zu rütteln ist.

Bei dieser schauspielerischen Aktion wird Montor unterstützt durch ein Organ, das, voller Straffheit und doch voll Resonanz, häufig geradezu Körperlichkeit annimmt, durch eine glänzend disziplinierte Technik des Sprechens, die in ihrer Prägnanz unmittelbar materialisierter Intellekt zu sein scheint, sodaß man die Wirkung begreift, die Montor schon als Vorleser, wo er jeder schauspielerischen Aufmachung entsagt, ausübt. Ihn unterstützt ferner eine klare Schönheit der Geste, überhaupt eine Kultur des Körpers, die im Ausdruck stumme Rhetorik, in der Bewegung wundervoll bewußte und beherrschte Kraft ist.

Eine Tagebuchnotiz Friedrich Hebbels: „Daß so wenig Schriftsteller Stil haben, liegt in ihrer Unfähigkeit, dem letzten hohen Zweck die nebenbei erreichbaren näheren und kleineren zu opfern, überhaupt in der menschlichen Unart, mit jeglichem Schritt eine Art von Ziel erreichen zu wollen.“ Was hier vom Schriftsteller gesagt ist, das trifft mit gleicher Wahrheit den Schauspieler. Max Montor der Schauspieler macht sich mit seinem ganzen Wesen und seinem ganzen Ausdrucksvermögen der Würde des letzten hohen Zweckes, der künstlerischen Idee untertan. Die künstlerische Idee ist ihm: Vollkommene, zielbewußte Individuation der Gestalt des Dichters. Und darin ist Max Montor der Schauspieler ganz Stil. Mehr als das: Er ist als Schauspieler stilisierender Charakteristiker.

Stilisierender Charakteristiker: Darin liegt Montors schauspielerische Größe und gleichzeitig seine schauspielerische Bedingtheit.

Aus solcher Grundlage erwachsen Gestalten von bestimmt abgegrenzter scharf umrissener Individualität. Niemals durchbrechen Montors Charakterschilderungen den Bannkreis individueller Beschränktheit. Er erschöpft sich in dem Werk der Individuation. Seine Gestalten bleiben stets, freilich in ihrer Art großartige und kühne Exegesen (Ausdeutungen) menschlicher, individueller Charaktere, sie werden niemals Symbole für das Ewige, Unabänderliche, das in jeder Menschenbrust atmet, aus jeder Menschenhandlung

herausschaut und das darzustellen die höchste Aufgabe des dramatischen Dichters, mithin auch des ihm notwendigen Verlebendigers, des Schauspielers ist.

Hoch oben im Rollenrepertoire Max Montors stehen seine drei Exegesen des Bösen: Shakespeares Richard III., Hebbels Golo und Goethes Mephistopheles.

Max Montors Richard III.: Ein grandioser Schurke. Ein Schurke aus Perversität. Ein Schurke, den nicht Zufälligkeiten oder irgend ein verheißungsvolles Ziel, wie es etwa der Königsthron ist, zum Verderbten machen, sondern der durch Geburt und Veranlagung gar nichts anderes werden kann als ein Verbrecher, der von klein auf schon das Inhaltsverzeichnis seiner Höllentaten ist, dessen Sehnsucht Mord und dessen Wollust Blut ist. Ganz naturgemäß, mit psychologischer Konsequenz entwickeln sich die ungeheuerlichen Kräfte und Triebe dieses Richard zum Verbrecherischen, mit dem er seine unersättliche Gier wollüstig peitscht. Wie rotes Blut quillt aus den Worten und Taten dieses Richard jener wilde, für den Verbrecher größten Stils charakteristische, von unsäglicher Verachtung durchwühlte Haß auf die Menschen hervor, aus deren Gemeinschaft er sich durch seine abnorme Häßlichkeit ausgestoßen fühlt; wie ein wütend-jauchzendes Knirschen vernimmt man das Wühlen des eingeborenen Willens zum Schurkischen, der, unterfeuert von einer flammenden Energie und einer verschlagenheit-durchtränkten geistigen Überlegenheit sich notwendigerweise da äußert, wo er seine

ganze mörderische Kraft nach hundert Richtungen hin sich zur Lust entfalten kann: auf dem Weg zum Königsthron. Max Montors Richard III.: Ein in riesenhaften, scharfen Konturen hingezeichneter Renaissance-Mensch voll individueller, höllen-herber Größe, dessen entfesselten genialischen Kräfte sich nach psycho-physiologischer Bestimmung im Bösen ausrasen.

Max Montors Golo: Ein flammender, hastiger Charakter, ganz nach dem Sinne Hebbels, der aus menschlichen Beweggründen teuflisch handelt. Ein Mensch, dessen innerste Sehnsucht das Gute will. Dem eine ungeheuerliche Leidenschaft alle seelisch-sehnsüchtig-guten Triebe übertäubt, der ohne diese Leidenschaft ein liebenswertes Kind geblieben wäre, nie etwas gewußt hätte von dem latent in ihm ruhenden höllischen Feuer. So ist Golos Verbrechen nichts als die Konsequenz einer elementaren Liebesleidenschaft, deren Maßlosigkeit ihn von Wahnwitz zu Wahnwitz, von Untat zu Untat treibt. Mit energischem Zielbewußtsein schildert Max Montor, wie hier ein Charakter im Gefühl seiner Ohnmacht gegenüber der in ihm entfesselten, Verbrechen zeugenden Naturkraft mit seinen Waffen in eigenen Wunden wühlt und schließlich die zerstörte Harmonie der Weltordnung durch die tragische Selbstvernichtung wiederherstellt.

Max Montors Mephisto: Ein Wesen nach dem Herzen Richard des III., böse von grundauf, nur geglättet durch die Kultur eines reifen, weltüberlegenen und weltumfassenden Intellekts, geläutert

durch die prachtvolle Kraft, mit der er all seine bösen Lüste und Triebe wie ein souveräner Herr beherrscht und in die Richtung seines klaren, klugen Willens zwingt. Die verbrecherische Tat selber gibt diesem Mephisto keine Sättigung der Wollust, nur die Wirkung des Bösen bereitet ihm ein rein ästhetisch zu nehmendes Vergnügen. Das Böse ist ihm Problem, wie ihm das Gute Problem ist. Mit sinnvoller Konsequenz und planvoller Energie sucht er das Böse als berechtigte, wirkende Kraft in das Getriebe des Weltgeschehens einzufügen und an die Stelle des Guten zu setzen. So entsteht ein Mephisto, der im Denken und Wirken mehr menschlich-begrenzte Individualität ist als Prinzip (Prinzip des Bösen), so entsteht ein Problematiker und Experimentator in den Dingen der Weltordnung, der in seiner klugen und berechnenden Skepsis allem Bestehenden gegenüber von höchst fesselndem Reiz ist. So entsteht ein Mephisto, der mehr teuflisch als Teufel ist, mehr dämonisch als Dämon. Bei diesem Mephisto kommt uns Schauer über Schauer, aber nicht vor der Gewalt des Bösen überhaupt, sondern vor der unheimlichen Wirkung einer mit zäher Energie auf das Böse gerichteten, produktiven, menschlich-individuellen Kraft.

Richard III., Golo, Mephisto: eine kolossalische Linie des Bösen, das Böse in drei eigenartigen Formungen. Drei unterschiedliche Flammen der Hölle, die sich zu einer grandios flammenden Hölle einen.

Ein Mephisto gewaltigster Struktur, im Sinne der Darstellung des Bösen als kulturwirkende Kraft,

ist Montors Lucifer in Lord Byrons Kain-Mysterium, eine ragende Persönlichkeit von unheimlich intellektueller Schlagkraft und prunkender, rhetorischer Wucht.

Hamlet. Max Montors Dänenprinz ist kein Mensch, der sich in krankhaftem Hang zur Grübelei in die Irrwege des Gemüts und des Verstandes verliert, er ist ein Hamlet, der ganz auf Logik gestellt ist; eine Persönlichkeit, deren hochentwickelter, reizbarer Intellekt sich ganz natürlich in philosophische Spekulationen ergießt. Dieser Hamlet ist ganz Denker; und gerade weil er nichts ist als Logik, nichts ist als Denken, schiebt er die Tat der Rache für den ermordeten Vater hinaus. Als die furchtbare Aufgabe auf ihn herabfällt, da fährt er nicht in impulsiver Tatüberhastung auf, sondern nach dem ersten Schmerz, den die grausame Erkenntnis der Wahrheit in ihm aufgewühlt hat, ringt er sich zur Tatentschlossenheit durch, nicht mit dem Wort, das der Unbesonnene gesprochen hätte, „Nun ans Werk, mein Schwert!" sondern mit dem Wort des Überlegenden: „Nun ans Werk, mein Kopf!" Nun ist sein Denken unablässig darauf gerichtet, Beweise für die Mordtat zu schaffen, die scheinbar für ewig im schwarzen Dunkel ruht. Die ganze Kraft seiner Logik wendet er an diese zum Verzweifeln schwere Aufgabe, deren Ziel ist, den mörderischen König einwandfrei und vor aller Öffentlichkeit zu entlarven, um dem Racheakt Hamlets vor allem Volke objektive Berechtigung und inneren Sinn zu geben. So folgt Max Montors

Hamletgestaltung, unbeirrt durch die psychologischen Tüfteleien, mit denen die Kritik der Jahrhunderte Verwirrung in das „Hamlet-Problem" hineingetragen hat, allein dem natürlichen Gang der Tragödie und macht Goethes Hamlet-Wort „Der Held hat keinen Plan" gründlich zuschanden.

Wie aus Marmor gehauen stehen alle anderen Charaktergestaltungen Max Montors vor uns da. Und wie der Marmor den Figuren die räumliche Starrheit gibt, so kettet der Schauspieler Max Montor seine Gestalten in den Bann der Persönlichkeit. Um so eigensinniger aber graben sie alle sich der Erinnerung ein: Sein hinreißender, rhetorisch wuchtiger Mark Anton in Shakespeares Cäsar-Tragödie, sein leidenschaftlich brünstiger Phryxus in Grillparzers Goldenem Vließ, dessen große Rede vor dem Standbild des Perontes wie eine leuchtende Sonne über den Dunkelheiten des Kolcherlandes flammt, sein unerschütterlicher, eisenkalter Herzog Denovalin in Ernst Hardts „Tantris der Narr", sein nachdenklicher Oktavio Piccolomini und sein unerbittlicher, zu tragischer Größe sich hinaufreckender Jude Shylock.

Ein stilisierender Charakteristiker, das ist der Schauspieler Max Montor.

Der Künstler-Schauspieler Robert Nhil ... Adele Doré

Der Schauspieler kann sich, im Gegensatz zu der Art der Suzanne Desprès und Max Montors, bewußt oder unbewußt, in selbstschöpferischer Absicht einer Rolle bemächtigen. Er kann, über das Erfassen durch Intellekt und Gemüt hinaus, die Gestalt und den künstlerischen Willen des Dichters aus eigener intuitiver Kraft umschaffen und neuschaffen. Ein solcher Künstler (Künstler nicht als Schauspieler, sondern als Schaffender) wird sich von vornherein gegen eine Unterjochung unter das Dichterwort empören; eigener Schaffensdurst wird stets stärker sein als der Wille, sich gegebenen Formen zu fügen. Er wird alle Worte des Dichters auf sich beziehen, alle die seelischen Dinge, die hinter den Worten liegen, in sich erleben und sie mit der Kraft und der Eigenart seiner Persönlichkeit füllen. Er wird die Idee des Dichters in sich hineinzerren und sie als Ausdruck seines eigenen Ich wieder aus sich heraustreten lassen. Dieser Prozeß liegt rein zeitlich genommen vor der

technischen Ausgestaltung der Rolle durch die Organe des Körpers. Er hat nichts zu tun mit dem Schauspieler als Darsteller, sondern er beruht auf freien, geistigen und künstlerischen Funktionen eines Menschen, der zufälligerweise Schauspieler ist, bei dem die Resultate dieses subjektiven Prozesses durch schauspielerische Materialisation zu objektiver Sinnfälligkeit gelangen können. Die durch den technischen Inkarnations-Prozeß erzeugte Gestalt hat in diesem Falle mit der vom Dichter geschauten ursprünglichen, freilich nur noch das Äußerliche, das Wort gemeinsam, das nun, durch den inneren Schaffensprozeß eines zweiten Dichters, einen ganz anderen Inhalt gewonnen hat. Bei Bühnenwerken aus künstlerisch niederer Sphäre gewinnt in solchen Fällen die banale Phrase „Der Schauspieler macht etwas daraus" eine tiefere Bedeutung. Der Schauspieler arbeitet hier mit der Schaffensglut des Dichters und füllt ein leeres Gefäß mit dem roten, heißen Blut seiner eigenen, künstlerisch reichen Seele. Die Zahl derer, die so auf der Bühne schaffen, ist nicht gering, weil so außerordentlich häufig produktive und geniale Menschen, denen das Schicksal in Verschwenderlaune gleichzeitig das Talent und den Trieb zur schauspielerischen Gestaltung mit auf den Weg gegeben hat, aus hundert Gründen, aus Ruhmsucht, Ehrgeiz, Lust am romantischen Vagantentum (das es freilich auf der modernen Bühne kaum noch gibt), aus der Gier, die gährenden Kräfte, deren Ziel man noch nicht erkennt, rasch auf ein erfolgversprechendes,

lockendes Ziel der Betätigung abströmen zu lassen, sich ohne abwägende Selbstbestimmung dem Schauspielerberuf in die Arme stürzen, um dort ihr Künstlertum rasch und wirkungsvoll aufleuchten zu lassen.

Eine solche reiche Dichter- und Künstlerseele wird ganz naturgemäß auch ihren schauspielerischen Äußerungen einen tiefen seelischen Glanz zu geben wissen. Denn wie alle Äußerungen des Lebens ein Konglomerat bilden aus Seelischem und Körperlichem, wie Körper und Seele sich gegenseitig aufs innigste durchdringen, wie alle Funktionen der Seele zugleich im Körperlichen (im Auge, in den Muskeln des Gesichts, in der Geste der Hand, überhaupt im Rhythmus aller Bewegungen des Körpers) sichtbar und beredt zum Ausdruck kommen, wie keine Funktion des Körpers sich vollzieht, ohne ihre Spuren auch im Seelischen abzudrücken, so werden sich auch beim Künstler-Schauspieler seelisches Schaffen und schauspielerische Gestaltung gegenseitig auf das wundervollste durchdringen und er wird aus Dichtergebilden neue, lebendige, körperliche, von innen leuchtende Kunstwerke schaffen von ergreifender Einheit und von tiefster Wirkung auf den schauenden, hörenden und fühlenden Menschen.

Aus solchem Boden erwachsen unsere größten Menschendarsteller, unsere größten Menschlichkeits-Darsteller, Darsteller des Ewig-Menschlichen.

So kommen wir auf die Spuren zweier bedeutender Künstler-Schauspieler: Robert Nhil und Adele Doré.

Der echte Künstler-Schauspieler darf jede Gestalt eines Dramas aus dem vom Dichter gefügten Rahmen sprengen. Er darf in alle Dichtergebilde, die ihm als Material zu schauspielerischer Gestaltung gegeben werden, das erwärmende Feuer strömen lassen, das in eigener Brust in ewigem Schaffensdrang glüht. So wie ein Dichter, ein Nur-Dichter, dem die ganze Welt vom Strahl einer ewigen, das Leuchten aller Dinge verschönenden und vertiefenden Sonne beglänzt scheint, alle Erscheinungen der Welt unterschiedslos mit heißem künstlerischem Gefühl liebevoll umschließt, sie in sein Innerstes aufnimmt und, durchtränkt von den Wundern seines Wesens, der Welt aufs neue darbietet, — so wird auch der Künstler-Schauspieler fähig sein, jede Dichtergestalt nach seinem Wesen, nach seinem inneren Bilde umzuschaffen, um am Ende des Weges dem ursprünglichen Erschaffer, dem Dichter, wieder zu begegnen und sich mit ihm zu vereinen im Ziel und Ende aller Kunst, in der Sichtbarmachung der ewigen Idee, die hinter allen Dingen dieser Welt steht.

Solch ein Künstler ist Robert Nhil.

Wenn sich aber dem künstlerischen Wesen eines solchen Dichter-Schaupielers eine starke, in sich begrenzte, zu bestimmten Lebens- und Weltanschauungszielen bewußt hinstrebende Individualität zugesellt, wenn sich zu dem Nur-Künstler, dem intuitiv Schaffenden, der Erkenntnisse suchende Denker gesellt, dann schwindet die Fähigkeit des Alles-Gestaltens. Dann wird das Neuschaffen sich nur an Dichter-



Robert Nhil als Mephisto



gestalten entzünden, die im Wesen und in der Richtung des Wollens eigenem Temperament, eigenem Gefühlsleben und eigenem Intellekt nahe kommen. Wo aber, in herrlichem Glücksfall, Dichter und Künstler-Schauspieler in Kongenialität sich zusammenfinden, da beginnt eine wundervolle gegenseitige geistige und künstlerische Durchdringung, da stützt einer den andern, da wächst jeder am andern, da wird das geheimste, schöpferische Schaffen eines jeden sich in gleichen Richtungslinien mächtig aufwärtsbewegen und auf der zum Tempel künstlerischer Offenbarung geläuterten Bühne entstehen Kunstwerke, die bis an die Sterne greifen, vor denen der Mensch in atemloser Verharrung steht, den Alltag stille abstreift und zum andächtigen Sonntagsmenschen wird.

Solch ein Künstler-Schauspieler ist Adele Doré.

Robert Nhil:

Er gießt die wundervolle Reife seiner stillen und tiefen, reifen und klaren Künstlerschaft, über die Fülle der Gestalten, die sich zu ihm drängen. Er schafft aus dem Innersten einer gütigen Dichterseele heraus, in der alles Leid der Menschen und all ihre Kämpfe ein großes und reiches Verständnis gefunden zu haben scheinen. Wie ein lächelnder Bezwinger alles Irdischen scheint er in seinen Gestalten vor uns aufzustehen, wie einer, der es versteht, von der Seele des Menschen alles Erdhafte abzustreifen.

Robert Nhil, der Dichter, bei dem die dunklen Schleier, die vor der Menschennatur liegen, auf den leisesten Ruf seiner feinen, alles erlauschenden Künstlerseele sich zu lichten und zu heben scheinen, findet sein Genügen nicht in der Darstellung eines Charakters, eines in seinen Grenzen eingeengten Individuums. Nicht einmal darum ist es ihm zu tun, im Einzelwesen das Typische der Gattung aufzuweisen. Er will niemals Persönlichkeiten uns erklären, Charaktere uns entziffern, sondern sein Schaffen und seine Formgebung gehen auf die restlose Ausdeutung der menschlichen Psyche, auf die Ergründung des Menschlichen, des All-Menschlichen im Individuum. So richtet sich hinter den Gestalten seiner Kunst das Geheimste und das Ewige der menschlichen Seele auf; wir spüren, wenn Nhil sein Tiefstes gibt, das Walten jener ewigen, unbegreiflichen Macht, die im Einzelmenschen wirkt wie im ganzen Weltgeschehen.

So ergreift dieser Künstler im Innersten, wenn er Menschen vor uns hinstellt, die von der Höhe eines reifen Alters mit fast prophetischem Blick hinabschauen in das Getriebe von Welt und Menschen. Sein Wann in Gerhart Hauptmanns Märchendrama „Und Pippa tanzt" wächst vor uns zum wunderbaren Abbild des Menschen herauf, der nach jahrelangem Ringen um Gott und Welt, nach langem tragischem Kampf mit den Geheimnissen des Daseins und der Erscheinungen das tiefste Glück des Lebens in sich selber gefunden hat und, in sich klar und groß geworden, mit der Stellung sich bescheidet, die ihm

das Schicksal im All der Welt angewiesen hat. Auf solchem Gipfel höchsten Menschentums steht auch Robert Nhils Nathan, so ergreift sein erhabener, prophetisch-monumentaler Dietrich von Bern in Hebbels Nibelungen, der am Schlusse dieser gewaltigen Trilogie über allem Haß und aller Qual, über allem Kampf und aller Tücke und aller Größe eines gegen sich selbst wütenden, innerlich vermorschten Heidentums sein in Morgenrot getauchtes Schwert erhebt: „Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!" Allen Lebens Ziel und Ende steigt feierlich herauf, wenn Robert Nhil den Künstler Arnold Rubek im erschütternden, alle tiefsten, menschlichen Fragen aufrührenden Epilog des Lebenswerkes Ibsens „Wenn wir Toten erwachen" gestaltet. Wundervoll symbolisiert sich in diesem Arnold Rubek Nhils die Überwindung allen irdischen Lebens. Klar und groß löst sich von diesem Menschen, der sich durch Kunst, Kampf und Schuld hindurch zum beseligenden Glück eines Lebens hindurchgerungen hat, das von keinen unberechtigten egoistischen Ansprüchen mehr unterwühlt ist, das feierliche, stille, göttliche Wort: Pax Vobiscum! . . .

Als Mephisto ist Robert Nhil nicht, wie Max Montor, nur teuflische Individualität, sondern er ist böses Prinzip überhaupt, hinter dem die ganze Hölle grinst. Er ist der Grandseigneur, der überlegene Spötter, dem das ganze Getriebe der Welt, dessen Räderwerk ihm bis aufs Winzigste geläufig ist, nichts ist als eine große, spottherausfordernde Farce. Dieser

Mephisto ist nicht nur dämonisch, er ist Dämonie; wo dieser Mephisto auftaucht mit seinem faunischen Lächeln, da wird ein Zittern wach vor dem bösen Prinzip, das der Reine unter dieser Maske einer heiteren, lächelnden Ruhe erschauernd ahnt.

Wo Robert Nhil einen Charakter bildet, da sucht er gleichzeitig das Typische herauszufinden und zu verdeutlichen. Wo er einen Menschen zeichnet, enthüllt er den innersten Kern der Menschennatur überhaupt. Er gibt niemals nur den engbegrenzten Mikrokosmos einer Individualität, seine Menschendarstellungen sind stets Makrokosmen der menschlichen Seele.

Bei seinem entzückend vorsichtig ins Groteske hinübergespielten Hjalmar Ekdal in Ibsens „Wildente“ spüren wir, daß doch in uns Menschen allen, wenn wir uns nur richtig erkennen wollen, etwas vom Hjalmar Ekdal steckt, daß wir allzumal Lebensvergeuder sind, der eine im Geistigen, der andere im Körperlichen, daß jeder von uns sein bißchen Seele und sein bißchen Ich mit bramarbasierenden Gedanken — es brauchen ja nicht immer Worte zu sein — in Eitelkeit und Selbstgefälligkeit aufbläst bis zum Zerplatzen, wie spielende Kinder eine Gummischlange. Und so ist Nhil in all seinen großen und kleinen Rollen: er begnügt sich niemals mit dem Werk der Individuation, er gestaltet das Universelle im Individuellen. Sein Wallenstein malt mit ergreifender Wahrheit die immer wiederkehrende Tragik des genialen Abenteurers, der mit Notwen-

digkeit an der Unzulänglichkeit und Gebundenheit erdischen Lebens scheitert. Sein Julius Cäsar ist zerfallene Menschengröße, die sich noch immer für einen Gott hält, ein zerbrochener Gigant, der den Schmeichlern gierigen Ohres lauscht und mit prunkenden Worten seine leergewordene, senile Kraft zu letzten, todeskrampfartigen Stößen aufpeitscht, während schon das kommende Geschlecht ein triumphierendes Lachen anstimmt. Sein Rudolf von Habsburg in Grillparzers Ottokar-Tragödie ist Körper gewordene Menschengüte und strahlende, köstliche, optimistische Lebensheiterkeit.

Mit klaren, sinnlichen Mitteln gestaltet Robert Nhil das Übersinnliche: Er ist im rein Technischen ein souveräner Beherrscher seines Körpers mit allen Organen. In seiner Stimme schlafen — mühelos kann er sie wecken — Töne von hingehauchtester Innigkeit bis zur tönenden Wucht der hinabdonnernden Lawine. Sprache und Artikulation wechseln zwischen straffer, plastischer, packender Disziplinierheit und, zumal in modernen Rollen, scheinbar flüchtiger (manche behaupten: unverzeihlich nachlässiger), oft lapidar hingeworfener Konversation, die gleichwohl tiefe, seelische Zustände blitzartig erleuchtet und niemals, trotz aller realistischen Färbung, die innere Feierlichkeit bewußter Kunstübung vermissen läßt.

Selbst in unbedeutenden Rollen, wo Nhil nur Causeur, nur Schauspieler zu sein braucht, fesselt er

durch die Leuchtkraft eigenen, inneren Lebens. Er weiß dem leersten, ärmsten Körper den Reichtum einer Seele zu geben.

— — —

Robert Nhil: ein reifer Künstler und Mensch, der sein Menschentum hineingießt in alle Formen, die der Dichter ihm bietet, ein schöpferischer, künstlerischer Geist, der in jeder Dichtergestalt sich selber erlebt.

Der zweite Künstler-Schauspieler: Adele Doré. Ich stand einmal vor dem donnernden Sturz eines von schwindelnder Felsenhöhe herabschäumenden, gewaltigen norwegischen Wasserfalles. Das ungeheure Tosen schien die ganze Welt zu erfüllen; nichts war mehr da als nur dieses Tosen. Windgestöhn, Wipfelrauschen, Menschenstimmen, Vogelsang — alles war erbarmungslos verschluckt von dem Donner des Wassersturzes. Dieser Donner packte und schüttelte den Körper, drang in ihn hinein, zerdrückte das Klopfen des Herzens, zerpreßte den Atem, erstickte alle Gedanken und Gefühle und nur das Bewußtsein blieb erhalten, vor einer ungeheuren, scheinbar fessel- und schrankenlosen und doch nach Richtung und Umfang so gebändigten Kraft zu stehen. Ungeheure, drängende, stürzende, kaum begreifbare, mit Menschenmaß unmeßbare und doch eingekettete Kraft, eingesperrt zwischen Felsen, die eine Laune der Natur aneinanderrückte: ein gewal-

tiges in die Knie zwingendes Symbol für den tragischen Zusammenprall von Kräften, für den Kampf, den Menschenwollen und Weltwille nach ewiger Bestimmung miteinander führen. Und erschüttert neigen wir uns vor solchem Spiel natürlicher Kräfte, das in uns die ahnungsvolle Erkenntnis weckt von der tragischen Natur allen Lebens.

Eine Ahnung solcher Erkenntnis ruft auch Adele Doré in uns wach, wenn sie vor unseren inneren und äußeren Sinnen in ihren großen Rollen hineinwächst in die Region, wo der Mensch als individuelle Kraft den tragischen Kampf aufnimmt gegen die Kraft, mit der sich ihm der Wille des Universums entgegenstemmt.

Adele Dorés Künstlertum hat etwas Störrisches. Es gibt Dichtergestalten, denen sie unwillig, kühl und in schöpferischer Unfruchtbarkeit gegenübersteht. Sie gibt den heißen Atem ihrer Künstlerseele nur da, wo das Dichterwort ihrer eigenen Individualität und der Richtung ihres eigenen Denkens entgegenkommt. Widerwillig nur läßt sie sich in das Joch unproblematischer Salonrollen spannen, und wenn sie es geschehen läßt, dann erleben wir stets das peinliche Schauspiel, daß ein heißer Künstler zum kalten, seelenlosen Handwerker wird. Und selbst bei seelisch reichen Dichtergestalten schweigt ihre Kunst, wenn sie keine Brücken findet vom eigenen Wesen zu dem des Dichtergeschöpfes. Wo ihr aber irgendwo ein seelisches Problem entgegenspringt, das ihre eigene Seele erklingen macht, wo die großen und tiefen Rätsel auf-

tauchen, die auch in ihrer Frauenseele nach Klarheit ringen, wo es gilt, die verworrenen Linien eines geheimnisvoll dunklen, problematischen Menschencharakters groß und klar auszudeuten, da erglüht sie, da dringt sie mit heiligem Eifer und unersättlichem Durst, mit einer wundervollen Feinfühligkeit und Feinnervigkeit in die geheimsten Absichten des Dichters ein. Dann bringt sie zwischen sich und der Gestalt des Dichtwerks einen wundervollen Ausgleich zuwege, dann schafft sie in schöpferischer Glut aus zweien eine seelische Einheit, die in der sinnfälligen schauspielerischen Gestaltung erschütternd und oft geradezu betäubend wirkt.

Nach tiefsten, dunkelsten Problemen drängt Adele Dorés Künstlertum. Die großen tragischen Frauengestalten Shakespeares, Hebbels und Ibsens finden bei ihr eine Ausdeutung bis ins Letzte. Hier pflügt und forscht ihr Intellekt auf eigener Scholle, hier taucht ihr Empfinden in Abgründe eigenen Gefühls, hier löscht sie die von allen Leidenschaften heiße Glut ihres Herzens in Quellen, die nur für sie geflossen zu sein scheinen. Wenn sie Shakespeare, Hebbel und Ibsen spielt, dann hat sie nicht nötig, ihre Persönlichkeit zu knechten, ihre Individualität fremdem Material in spielerischer Wandlungsfähigkeit anzupassen; sie braucht für ihre Gestalten nicht nach Vorbildern aus dem Leben zu suchen — sofern das Leben überhaupt Menschen von der gewaltigen seelischen und geistigen Potenz der Shakespeare-, Hebbel- und Ibsenmenschen hervorbringt — sie braucht keine durch



Adele Doré als Judith



sorgsame Beobachtung erlangte Kenntnis von fremden Seelenzuständen — sie spielt sich selbst, spielt sich aus der wundersamen Fülle und Tiefe ihrer eigenen, komplizierten Frauenseele heraus, die unter eigenen Rätseln und Geheimnissen seufzt, unter eigenen Daseinsqualen stöhnt und in stillen, marter-vollen Stunden höchsten und letzten Dingen nach-grübelt.

Die Kunst der Adele Doré ist Offenbarung im eigentlichsten Sinne: Offenbarung einer Menschen-seele mit allem Kampf, allem Glück, aller Sehnsucht und — aller Resignation; Offenbarung, zu der das Wort des Dichters, den eine gleiche Seelenglut durch-dringt, den ersten und notwendigen Anstoß gibt.

Der Brennpunkt aller Schaffenskreise dieser Künstlerin ist Friedrich Hebbel. Alle Frauengestalten anderer Dichter werden in ihrer Darstellung nur dann lebendig, wenn in ihnen eine Spur vom Wesen Hebbels zu finden ist. In Hebbels großen tragischen Frauengestalten findet Adele Dorés seelische und geistige Individualität ihren erhabensten Ausklang.

Judith-Mariamne-Rhodope: wunder-voll stellt Adele Doré diese Dreiheit auf eine einzige, sich mächtig nach oben hinauf schwingende Linie. Judith, das jungfräulich-frauliche Weib, noch ganz im Triebhaften sich auflösend, voll von halb unbe-wußter, halb bewußter, herber Leidenschaftlichkeit; Mariamne, die klar in sich und bewußt das leiden-schaftlich-triebhafte ihrer Sinne in herrlich-heroischer, weiblich tiefer Keuschheit in Einklang bringt mit

dem Willen ihrer Persönlichkeit; Rhodope, die über alles triebhaft Sinnliche hinweg nichts ist als völlig in Empfindung aufgelöste Weibesseele, die an Reinheit und Leuchtkraft verliert, wenn ein Hauch irdischer Rauheit sie berührt. Eine wundervolle Drei-Einheit, die in Adele Dorés Darstellung sinnfälligen Ausdruck findet: Ein klarer Aufstieg zum Gipfel reinen Menschentums, dargestellt im Weibe. Was in Judith erst in der Stunde der tiefsten Erniedrigung erwacht, das Bewußtsein ihres Ichs, ihrer Weiblichkeit, was Mariamne in hoheitsvoller Keuschheit dem Manne achtungheischend entgegenhält, ihr Weibtum und ihr Menschentum, was für Rhodope endlich Bedingung ihres ganzen Lebens ist, ihr unverletztes, weibliches und menschliches Ich — das alles liegt auf dieser Linie eines sich zur höchsten Vollkommenheit, zum höchsten Bewußtsein des Ichs entwickelnden Menschentums.

Wie ein entfesselter Orkan ist Adele Dorés Darstellung der Krimhild. Da gestaltet sie mit dem ganzen Maß ihrer Leidenschaft, da zeichnet sie mit gewaltigen Strichen das Bild des aufgestörten Weibes, in dessen von rauher Menschenhand zerdrückten Seele alle guten und bösen Instinkte der Weibesnatur in vernichtenden, sich selber den Untergang bereitenden Aufruhr geraten.

Den reifen Frauengestalten Ibsens, die sich im Innersten mit denen Hebbels berühren, gibt Adele Doré eine reine, große Menschlichkeit, die aus dem Schatten eines schuldhaften Lebens leidvoll empor-

gestiegen ist. In ihrer Ella Rentheim (John Gabriel Borkman) wie in ihrer Irene (Wenn wir Toten erwachen) schildert sie auf das zarteste das Erwachen aus lebendigem Tode zu neuem, seelischem, von innen heraus glühendem Leben voll reifer Menschlichkeit.

Die ganze Fülle ihrer fraulichen Innigkeit gibt Adele Doré der Isolde in Ernst Hardts Drama „Tantris der Narr“. Ergreifend gestaltet sie hier das Bild einer armen, verstörten, sich in unerfüllter und unerfüllbarer Sehnsucht auflösenden Weibesseele.

All diese Frauengestalten, so unterschiedlich ihre Wege und Handlungen auch sind, werden in Adele Dorés künstlerischen Selbstoffenbarungen zu Nuancen einer großen Einheit: in ihnen lebt, wenn auch oft halb verschüttet unter erdhafter Qual, erdhafter Leidenschaft und erdhafter Menschenschuld, der dunkle Trieb, das Leben und die eigene, oft martervolle Individualität zu überwinden und sich am Ende aufzulösen in jenem All-Empfinden, in jener Einheit mit dem großen Willen allen Weltgeschehens, die auch für Hebbel Ziel und Ende alles individuellen Lebens war.

Mit der künstlerisch-schauspielerischen Selbstoffenbarung der Adele Doré ist innig verflochten der Drang nach Erforschung krankhaft-komplizierter Seelenzustände, der Drang nach Ergrübelung, Ausdeutung und Darstellung psychopathischer Prozesse. Dieser Trieb geht oft, ohne indes zur verwerflichen

Manie zu werden, so weit, daß sie über den Willen des Dichters hinweg — wie etwa in der hysterisch-exaltierten Gestaltung der triebhaft wilden Polentochter Cordula in Max Halbes großem Drama „Das wahre Gesicht“ — Handlungen und Worte tragischer Gestalten aus dem dunklen, von unerforschten Geheimnissen gesättigten Boden krankhafter Seelen- und Hirnzustände herauswachsen läßt und auf diese Weise Dinge begreiflich macht, deren psychologische Struktur, mit Normalmaß gemessen, schwierig, undurchsichtig und fast unentwirrbar erscheint. Wohl verstanden: begreiflich macht, aber nicht bis ins Letzte ausdeutet. Gewiß ist die Schilderung des Psychopathischen, medizinisch gesprochen „die Psychose“, notwendig und nützlich für die Erkenntnis der menschlichen Natur, in der Kunst aber gibt die Darstellung des Psychopathischen keine letzte Befriedigung, sie bringt uns keine Klärung seelischer Probleme, sondern stellt uns nur vor neue Rätsel.

So steht Adele Dorés Lady Macbeth hart an der Grenze, wo das menschlich Verständliche hinabtaucht in das pathologisch Dunkle und Unerforschte und dort versinkt. Die elementaren Triebkräfte der Lady Macbeth: unbegrenzter, von einer rastlos arbeitenden, überhitzten Phantasie gepeitschter Ehrgeiz, aus dem der Wille zur Mordtat mit leidenschaftlicher, unheimlich zielsicherer Konsequenz emporschnellt, wurzeln in der Darstellung durch die Doré schon so sehr in den Grenzgebieten zwischen Natur und Wahnsinn, daß die innere Notwendigkeit der Tat und

damit die Tragik der ganzen Aktion in Frage gestellt wird und alle künstlerischen Absichten in den dunkelsten Abgründen menschlicher Geistesumnachtung, die sich vor uns auftun, zu versinken drohen. Auf ähnlichen Grenzlinien wandelt Adele Dorés Elektra. In schonungsloser Kühnheit kettet die Darstellerin hier alle leidenschaftlichen Instinkte von menschlichen Schranken los; wie eine entfesselte, sich im Wahnsinn überstürzende und alles sinnlos niederreißende Naturkraft reißt sie ihr Temperament in Regionen, in denen für menschliche Augen kein Licht mehr glimmt. Hier ist eine Gefahr, deren die Künstlerin sich bewußt werden möge: Die Gefahr, durch Maßlosigkeit in der Steigerung seelischer Affekte Einbuße zu erleiden an reiner, künstlerischer Wirkung.

Daß Adele Doré auch der stärksten Leidenschaftlichkeit ihres Temperamentes, auch der Darstellung dunkelster pathologischer Zustände künstlerisches Maß geben kann, das zeigt sie in ihrer Medea, in der sie bewußt und konsequent eine pathologische Exegese versucht: Schritt für Schritt sehen wir in logischer Entwicklung die Barbarentochter zur grauenhaften Meduse werden. Wir beobachten in ihr die unheilvolle Verschmelzung zweier einander im tiefsten fliehenden Kulturen, das Zusammentreffen des ungefügen und ungestümen Barbarismus der Kolcher und der abgeklärten Kultur Griechenlands. Mit innerer Notwendigkeit bringt diese unheilvolle Verbindung das übermenschlich Dämonische, das tief in Medea schlummert, zur Entladung.

Einen reizvollen Gegensatz zu dieser Medea-gestaltung bildet — rein schauspielerisch genommen — Adele Dorés Ellida Wangel in Ibsens Seelendrama „Die Frau vom Meere". Schilderte Adele Doré in ihrer Medea ein allmähliches, mit Notwendigkeit erfolgendes Hinabtauchen und Versinken in pathologische Dunkelheiten, so gibt sie in ihrer Ellida die Schilderung des ergreifenden Genesungsprozesses einer kranken Seele. Bezwingend wächst hier aus der verängsteten, verstörten, verwirrten, in ungemessenen Sehnsüchten zergehenden und an ungestillten, ziellosen Wünschen krankenden Seele langsam das neue, gesunde, freiwillig zu den großen Wirklichkeitsaufgaben des Lebens zurückkehrende Weib heraus.

Im rein Technischen ist Adele Doré ganz Inkarnation der in ihr arbeitenden psychischen Kräfte. Ihre Körperlichkeit als Schauspielerin scheint völlig im Seelischen zu ertrinken. Keine Bewegung, kein Schritt, kein Rühren des kleinsten Fingers, kein Zucken des Augenlids, kein artikulierter oder unartikulierter Laut ihrer Stimme ist zweck- und ziellos: überall Ausdruck und Inhalt. Das empfand schon vor mehr als sechs Jahren Heinrich Spiero, als er am 11. Juli 1903 in Hardens „Zukunft" auf Adele Doré aufmerksam machte. Er schildert ihre Gestalt: „Groß, schlank, in reinem Ebenmaß der Formen. Darüber ein Gesicht von stark slawischem Typus,

fähig, jeden Ausdruck, von der klagenden Sehnsucht eines kindischen Herzens bis zur rasenden Rachewut eines ins Übermenschliche sich denkenden Weibes, anzunehmen. Und was weiß sie aus ihren Händen zu machen! Es sind nicht die fast zerfließenden der Duse, nicht die gepflegten, langen der Réjane, nicht die Katzenpfoten der Sorma: es sind knochige, ziemlich breite Hände, die aber im Heben und Gleiten, im Hin und Her der Finger, im Ringen und Falten eine Ausdrucksweise für sich gewinnen, ein Spiel spielen, das eigenen Reiz in sich trägt."

Ich nannte Montors Organ materialisierten Verstand: Adele Dorés Stimme ist körpergewordene Seele. Ihre Sprache ist Pathos. Kein deklamierendes, im gewöhnlichen Sinne ausdrucksvolles Pathos, sondern ein Pathos, das aus dem Innersten herauszuquellen scheint und sich dort angefüllt hat mit jener Feierlichkeit erhöhten Lebens, die jedes tiefe Kunstwerk über uns hinströmen läßt, uns mit sonntäglicher Andacht erfüllt und den grauen Alltag von uns abweist.

Der Instinkt-Schauspieler Alex Otto

In seinem lesenswerten Büchlein „Die Frau als Schauspielerin“ zitiert Heinrich Stümcke eine Stelle aus einem Brief des großen englischen Schauspielers Garrick an den einstmaligen Stern des Théâtre français, an Madame Clairon: „Madame Clairon besitzt alles, was die Kunst, ein guter Verstand und natürliche Einsicht mitteilen können, aber das Herz hat nichts von jenen unmittelbaren Gefühlen, jenem Lebensblut, jener durchdringenden Empfindung, jenem elektrischen Feuer, welches plötzlich aus dem Genius hervorbricht und jedem Zuschauer durch Adern, Mark und Bein dringt. Sie ist sich dessen, was sie leisten kann, so bewußt, daß die Empfindung des Augenblicks sie nie plötzlich ergreift. Aber ich spreche es aus: Die größten Züge des Genius sind dem Schauspieler selbst unbekannt gewesen; der Moment, die Wärme der Darstellung hat die Mine gesprengt, ebensosehr zu seinem, als zu der Zuschauer Erstaunen.“

Diese Auffassung des großen Garrick ist ungemein charakteristisch für seine Auffassung vom Wesen des Schauspielertums. Guter Verstand, natürliche Einsicht und Wärme der Darstellung, oder gesteigert ausgedrückt, Hitze, Leidenschaftlichkeit der Darstellung: das bringt ein Schauspielertum zuwege, das dem Dichter das Darstellungsmaterial gierig aus den Händen reißt, es formt und behaut wie der Bildhauer eine Statue aus dem Marmor bildet, und ihm inbrünstig Leben einbläst, aber nicht den Atem blutvollen, eigenen Innenlebens, nicht den aus eigenen seelischen Erregungen kommenden Hauch, sondern den Odem geschauspielerter Lebendigkeit. Das ist so ungefähr das, was ich mir unter dem „Schauspieler an sich“ vorstelle, unter dem „Nur-Schauspieler“, der sich in leidenschaftlicher Inbrunst einer „Rolle“ hingeben, sich in sie, wie es im schauspieler-technischen Jargon heißt, nach Herzenslust hineinknien kann. Das ist der Bühnenmensch, dessen eingeborener, nach Menschendarstellung drängender Spieltrieb all die Eindrücke und Erregungen, die er von einer Dichtergestalt empfängt, unmittelbar und mühelos, ohne es nötig zu haben, sich erst geistig und seelisch mit dem Dichterwollen auseinanderzusetzen, ohne erst in heißer Arbeit zwischen der Dichtergestalt und der eigenen Individualität einen Ausgleich schaffen zu müssen, mit instinktiver Sicherheit und unter spielerischer Beherrschung alles Technischen ins Sinnfällige, Bühnenmäßige zu übertragen vermag.

Unter hundert Menschen der Bühne, bei denen sich der schauspielerische Prozeß auf diese oder ähnliche Weise vollzieht, gibt es vielleicht einen, bei dem sich diese aus eingeborenen Instinkten, aus einem Naturtrieb herausquellende Art der schauspielerischen Gestaltung in so bedeutenden und imposanten Linien abspielt, daß uns die schauspielerische Leistung als rundes, in sich geschlossenes Kunstwerk erscheint, als ein künstlerisches Phänomen mit all den unmeßbaren und undeutbaren Eigenschaften eines Phänomens. Und doch können wir gerade in solcher, durch die Intensität schauspielerischer Leidenschaft vom Dichterwort scheinbar völlig losgelösten Bühnengestaltung den sekundären Charakter der Schauspieler-Kunst auf das klarste erkennen.

Der schauspielerische Instinkt kann auch aus dem totesten Gebilde Leben schaffen. Leben natürlich nur im Sinne der Bühne. Denn geschauspielertes Leben hat mit dem Leben da draußen, außerhalb der Bühne, nichts zu tun. Der Schauspieler muß in jedem Augenblick seiner Arbeitsleistung auf den Brettern sich bewußt bleiben, daß er Leben illusionskräftig vortäuschen soll. Ein niedliches Beispiel: Irgend ein großer Schauspieler (ich glaube es war Friedrich Haase) hatte in irgend einem Schauspiel eine Viertelstunde lang nichts anderes zu tun, als auf der Bühne in einem Lehnstuhl zu schlafen und zu schnarchen. Er machte das prachtvoll. „Wie wundervoll natürlich", sagten die Zuschauer und die Kollegen. Da passierte es ihm einmal, daß er, von großer Müdigkeit über-

wältigt, während der Viertelstunde wirklich einschlief und sein wirkliches, gewohnheitsmäßiges, nicht gemachtes Schnarchen hören ließ. Man machte ihm nachher die schwersten Vorwürfe. „Gott, was haben Sie heute unnatürlich geschnarcht!“ sagten die Kollegen. Ein banales, aber für das Leben der Bühne ungemein bezeichnendes Beispiel, das man ohne weiteres auch auf die Darstellung seelischer Affekte übertragen kann. Geschauspielertes Schnarchen! Geschauspielertes Leben! Wer destilliert all die feinen und feinsten Ingredienzien heraus, die der Schauspieler der Natur, dem natürlichen Leben beizumischen hat, um die Illusion lebendiger Wirklichkeit hervorzuzaubern? Hier steckt die Wurzel des Undeutbaren, des Geheimnisvollen, des Phänomenalen, hier zeigt sich uns der dunkle Spiegel des unergründlichen Brunnens, in den der schauspielerische Instinkt mit lächelnder Überlegenheit und selbstsicherer Unbekümmertheit nur hineinzugreifen braucht, um Illusionen von hinreißender Lebendigkeit, von strotzender Naturfülle zu schaffen.

Diese hinreißende Lebenslebendigkeit, diese quellende Natur stellt der mit verblüffend sicheren Instinkten begabte Schauspieler Alex Otto vor uns hin. Selbst bei entfesselten, gigantisch rasenden Kräften schreien alle seine Gestalten: Leben, Leben! Natur, Natur! Seht her, wir sind Menschen, tief in der Scholle wurzelnde Menschen mit rollendem Blut und klopfendem Herzen!

Und doch! Alex Otto: Jeder Zoll ein Schauspieler!

Darstellen heißt: Leben packen und formen. So sagt Hebbel, der mit Beharrlichkeit in jedem Schauspieler nur den Diener des Dichters sah, irgendwo in seinen Tagebüchern. Hier trifft er auf das, was den echten Schauspieler, den Mann der Bühne, den Mimen im eigentlichsten Sinn ausmacht. Das Leben packen und es bewußt formen und umformen zu einer leuchtenden Bühnenlebendigkeit. So packt und formt mit leidenschaftlicher Inbrunst Alex Otto das Leben. Mit allen Kräften einer phänomenalen, aus sicheren Instinkten schöpfenden schauspielerischen Begabung füllt er alle Dichtergestalten, die er packt und formt, mit jener inneren Theaterleuchtkraft, die von der Bühne herab als vollkommene Illusion des lebendigen Lebens wirkt und hinreißt.

In Hebbels großen Männergestalten findet Alex Otto ein weites Feld, auf dem er seine schauspielerischen Triebe ausrasen lassen kann.

Alex Ottos Schauspieler-Begabung richtet sich ganz auf die Darstellung von Kraftnaturen. Kraft, Kraft, Kraft, Kraft! Seelenkraft, Erlebenskraft, Tatkraft, Körperkraft — dieses Kraftquartett feiert bei ihm immer neue Triumphe. Man gehe hin und bestaune seinen Holofernes in Hebbels Judith-Tragödie. Vor rein äußeren Mitteln, vor tönender bramarbasierender Geschwätzigkeit und grandiosen, effektvollen Gesten und vor aller gewaltsamen stimmlichen Explosion, den üblichen Theaterinsignien brutal männlicher Kraft, hütet sich Alex Otto wohl. Er gestaltet seinen Holofernes von innen heraus. Körper



Alex Otto als Faust



und Seele sind hier zu einer überwältigenden Einheit verschmolzen, sodaß dieser gigantische asiatische Despot tatsächlich als ein Stück Urnatur erscheint, als eine jener ungeheuren Individualitäten, die, nach Hebbels Wort, zwischen sich und der Natur, dem Urgrund aller Dinge, die Nabelschnur noch nicht zerschnitten haben. Eine unbehauene Männlichkeit steigt vor uns herauf, ein Kraftriese, dessen tigerische Wut und Grausamkeit, dessen Gier nach unerhörten, kampferhitzten Wollüsten, dessen Gotteswahn, Herrschtrieb, Menschenverachtung wie notwendige und von seinem Wesen nicht loszulösende Attribute sind. Und mit souveräner Selbstverständlichkeit bröckeln in der Darstellung durch Alex Otto die schwellenden Reflexionen des Holofernes von dem Kraftüberschuß dieses Giganten ab. Man hat Hebbel oft vorgeworfen, im heißen Drängen ersten dramatischen Schaffens seinen asiatischen Despoten mit Gedankenfracht überladen und dadurch zu einem Wesen voller Unnatur gemacht zu haben. Wenn aber ein Schauspieler wie Alex Otto über den Holofernes kommt, dann spüren wir, mit welcher Notwendigkeit diese ganz einseitig immer um das Maß der eigenen Persönlichkeit kreisenden Reflexionen zu dieser Gestalt gehören, daß sie nichts anderes sind als ein Überschuß an Kraft, der aus einseitig kolossalisch entwickeltem Gehirn mit physiologischer Notwendigkeit abgestoßen wird.

In einer mehr vergeistigten Form, als ein gebändigter, von der Kultur schon vielfach umsponnener Herrscher, der sich des Maßes seiner Kraft voll be-

wußt ist und ökonomisch mit ihr umzugehen weiß, erlebt dieser Holofernes in Alex Ottos Herodes in Hebbels Mariamnen-Tragödie eine Auferstehung. Wundervoll, wie Alex Otto hier die Torheit des irrenden, blinden, von tiefer Herzenskultur noch weit entfernten Menschen mit den letzten Resten jenes holofernischen Kraftwahns, mit den letzten Überbleibseln jenes Glaubens an sich als an das Maß aller Menschheit leise überdeckt.

So sehr Alex Otto häufig in Gefahr kommt, die Herrschaft über sein schäumendes, schauspielerisches Temperament zu verlieren, sodaß der ungebändigte Strom schauspielerischer Leidenschaft sich über alles Maß hinaus vom bewundernswürdig Gewaltigen ins verwunderlich Groteske zu ergießen droht, wo die Kraft, sich überschlagend, nur noch gegen sich selbst wütet und sich zerstört (sein wütiger, von aller Menschennatur verlassener König Marke in Ernst Hardts Tantris-Drama mag als Beispiel dienen, so sehr kann Alex Otto in weiser Mäßigung sich auch darauf besinnen, daß die Kraft der Seele und des Körpers auch in der tiefen Stille und der klaren Ruhe deutlich werden kann. Das beweist sein schöner, in letzten Feuern zur Klarheit sich läuternder, vor unsern Augen zu hoher Reife und Selbsterkenntnis und ruhiger Selbstbewertung kommender König Kandaules in Hebbels Gyges-Tragödie.

Man kann sich den „Rollenkreis“ dieses Schauspielers ungefähr vorstellen: Sein Meister Anton in Hebbels „Maria Magdalena“, sein „Erb-

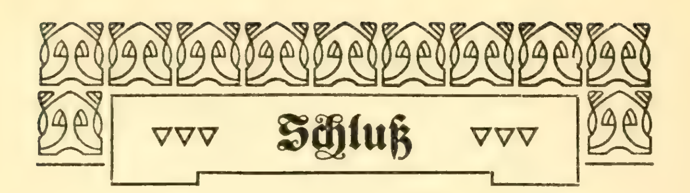
förster“ in Otto Ludwigs Tragödie, sein Macbeth, sein König Lear und überhaupt alle großen Heldenmenschen Shakespeares, die Kraftnaturen Schillers, vor allem der Tell, der Musikus Miller und in modernen Dramen die Sudermannschen und Philippischen Kraft- und Gemütsprotzen sind Alex Ottos unbestrittene Domäne.

Über dieses Reich führen nur wenige und schmale Wege hinaus. Alex Otto als Schauspieler ist ein Tatmensch und darin liegt seine Bedingtheit. Wo es gilt, problematische, grüblerische Naturen lebendig zu machen, wo der geschulte, von feinster Kultur getragene, von aller Körperlichkeit befreite Intellekt herrscht, wo der Dialog ganz aufs Geistige hinausläuft, ganz auf These und Antithese gestellt ist, wie etwa bei Ibsen, da versagt er entweder völlig oder er versucht die Dinge so zu bringen, wie er (Alfred Kerr gebrauchte einmal dieses Bild von einem großen Berliner Schauspieler) sie mit seiner inneren und äußeren Technik am besten vor uns hinlegen kann. Ein natürliches, gesundes und gerades Empfinden, ein angeborener guter Geschmack und ein weises Haushalten mit seinen bärenhaften stimmlichen und seelischen Kräften führen ihn auch hier auf sicheren und achtbaren Wegen. Wahrheit und Ehrlichkeit — das sind die Sterne, die diesen Schauspieler selbst durch die schwierigsten Fährnisse sicher hindurchgeleiten. So stellt er einen Faust vor uns hin, der sich nicht in unklarem Wollen zergrübelt; sein Faust ist kein innerlich zerrütteter Mensch mit

dem Qualzeichen des Denkens auf der zerfurchten Stirn, ist keiner, der aus den Dunkelheiten des Nichtwissens verzweifelt nach Rettung schreit und brünstig nach allem greift, das ihm Licht bringen kann. — Alex Otto gibt einen natürlichen, seelisch unkomplizierten, menschlich einfachen Faust, der rastlos kämpft, der unverzagt strebend sich bemüht, der willens ist, mit heiligem, unbeirrbarem Ernst allem Guten zu dienen. Ähnlich gestaltet er Ibsens Pfarrer Brand. Auch hier wird der Grübler vor dem großen, zielbewußten Woller zurückgedrängt. Der Fanatismus des Alles-Opferns ist diesem Pfarrer Brand gewissermaßen angeboren, er ist nicht das Resultat qualvollen, einsamen Denkens; in ungeschnörkelten und eindeutigen, ein wenig starren Strichen führt er seinen Brand zu Höhen und Lichtungen, die ihn niemals dem Gesichtskreis der Erdenmenschen völlig entrücken. Und gerade dadurch gibt er dem Pfarrer Brand etwas ungemein Menschliches und seinem Denken eine Konsequenz, die in ihrer felsenharten Unbeirrbarkeit die Erschütterung tragischer Empfindung in uns weckt.

Über dem Gedanken steht die Tat. Nur von Taten werden Kulturen vorwärtsgestoßen. Gedanken verfeinern, vertiefen und erwärmen sie. Alex Otto stellt der Blässe des Gedankens das Blutrot der Tat gegenüber, in ihm verkörpert sich ein gut Stück jener Kraft, die mächtig in die Speichen des großen Rades Kultur hineingreift. Darum liebt Alex Otto vor allen andern die gewaltigen Hebbelschen Tatmenschen, die

mit dem Schwert in der Faust an der Wende zweier Kulturen stehen, nur zögernd, ob sie die alte mit wuchtigen Hieben ganz zertrümmern oder ob sie, im Hergebrachten verharrend, sich der neuen mächtig entgegenstemmen sollen, diese Tatmenschen, die zu den Hebbelschen Gedanken- und Seelenfrauen in so seltsamem Kontrast stehen.



Schluß

Max Montor, Robert Nhil, Adele Doré, Alex Otto — was diese vier Menschendarsteller, deren tiefstes Wesen von so außerordentlich verschiedener Struktur ist, einigt, das ist die Wirkung, die von aller bedeutsamen Schauspieler-Tätigkeit ausgeht. Freilich muß man, um das zu erkennen, die Wirkung der Schauspielerkunst tiefer fassen, als es Ludwig Tieck tat, wenn er sagte: „Dieses ist das Große der Bühnenkunst, daß sie etwas ausrichten und eine so ungeheure Wirkung erregen kann, daß uns im Moment die Erinnerung an jeden Kunstgenuß schwach und wie ein Schatten erscheint. Freilich geht ihr Erzeugnis selbst auch wieder spurlos wie ein Schatten vorüber und ein ungenügendes Andenken an die großen Momente des Genusses und der Entzückung erfüllt uns mit Wehmut. Denn kein Denkmal kann der Bewunderer diesen entflohenen Erscheinungen setzen, weil keine Bezeichnung das kenntlich und deutlich zu charakterisieren vermag, was der hingerissene Zuschauer gesehen und gehört hat."

So einfach und so äußerlich vollzieht sich die Wirkung der Schauspielerkunst nicht. Ihr tiefster Wert — ich sehe in diesem Zusammenhang ganz ab von der Schauspielkunst als Mittlerin zwischen den Werken unserer Dichter und der Masse des Volkes — kann sich nicht an die augenblickliche Wirkung knüpfen und sei sie noch so ungeheuer und überwältigend. Das Tiefe, das aus den gegenwärtigen, entflohenen und immer wiederkehrenden flüchtigen Erscheinungen der Schauspielerkunst herausleuchtet, das ist die wundervolle Erkenntnis, wie innig Körper und Seele des Menschen einander durchdringen, wie der Atem der Seele zur Sprache des Körpers sich verdichtet, wie der Körper mit allen seinen Organen mit dem Fluidum seelischer und gedanklicher Empfindungen zu einer erhabenen Einheit sich zusammenschließt. Die Möglichkeit einer Überwindung des Gegensatzes zwischen dem Geistigen und der Materie — das ist die beglückende Erkenntnis, die uns auch das Wirken der vier Menschendarsteller verschafft, von denen auf diesen Blättern die Rede war.

Von **Kurt Küchler** erschienen u. a. bisher:

Moderne Dichtungen. 1904

Adalbert v. Hanstein,
eine literarische Studie. 1904

Liliencron-Brevier. 1905

Des Lebens Possenspiel,
Drama. 1908

Hebbels Briefe, eine Auswahl als
Lebensbild. 4. Aufl. 1909

Sommerspuk,
eine scherzhafte Geschichte. 1909







